

JAKUB STEBLIK

**DROGI NOWOCZESNEJ I PONOWOCZESNEJ SZTUKI
W ROZUMIENIU ZYGMUNTA BAUMANA**

Recenzent: prof. dr hab. Piotr Kowalski

„Eksperci twierdzą, że kluczem do sukcesu przy inwestycji w sztukę jest odnalezienie mniej znanego, wschodzącego artysty i zainwestowanie w jego pracę”²⁵. Tak twierdzą eksperci, można jednak przypuszczać, że zgodziłby się z nimi Zygmunt Bauman, zwłaszcza z treścią zdania, które umieszcza owych ekspertów obok samych artystów (producentów), widzów (konsumentów) oraz zarządzających kulturą jako ważnych aktorów w świecie współczesnej sztuki. Sztuka nie odwzorowuje świata lecz tworzy rzeczywistość niezależną i równoległą wobec rzeczywistości powszechnie doświadczanej. Jej wytwory funkcjonują w przestrzeni ekonomicznej, „na rynku”, a poza walorami estetycznymi służą jako przedmioty inwestycji i dystynkcji. Sami artyści niejako wyprzedzają teraźniejszość. Reprezentacje powstające w ich umysłach mogą wyzwolić się z ograniczeń zmysłowych i je wyprzedzić. Świat, w którym żyją artyści znajduje się zawsze o krok, milę lub rok świetlny przed światem, którego sami doświadczamy”²⁶. Dalsze i bardziej szczegółowe referowanie poglądów polskiego socjologa należy poprzedzić paroma systematyzującymi uwagami i wyjaśnieniem pojęć, którymi autor się posługuje.

Twórczość Baumana można zaklasyfikować jako formę krytyki społecznej. Sam autor zresztą uważa się za jej przedstawiciela oraz samozwańczego następcę Adorno i Horkheimera – głównych przedstawicieli szkoły frankfurckiej.

25 Kilka słów o inwestowaniu w sztukę, dostęp na: <http://www.bankier.pl/wiadomosc/Kilka-slow-o-inwestowaniu-w-sztuke-1656768.html>, odczyt: 08.01.2008.

26 Bauman Z., *Szanse etyki w zglobalizowanym świecie*, tłum. J. Konieczny, Kraków 2007, s. 266.

Kontynuując ich rozważania, polegające na „uświadamianiu rozlicznych przeszkód piętrzących się na drodze do emancypacji”²⁷. O ile jednak owi poprzednicy wykazywali nieco anarchistyczne nastawienie - oskarżając władzę o przerost jej uprawnień, a społeczeństwo o apatyczność i bierność, żądając jednocześnie ograniczenia sfery publicznej, co miało automatycznie prowadzić do jednostkowej wolności – o tyle nie byli jednak w stanie dostrzec, że spełnienie powyższych postulatów byłoby jednoznaczne z faktycznym brakiem wolności, która nie mając poparcia w prawie, sformułowanym i gwarantowanym przez władzę, stałaby się bezsilna. Zadaniem, jakie stawia sobie Bauman w ponowoczesnych czasach, jest natomiast analiza „rosnących trudności z przekładaniem prywatnych problemów na język spraw publicznych”²⁸. Jest to wynikiem zaniku sfery publicznej, o co tak usilnie walczyli przedstawiciele szkoły frankfurckiej, której rozkwit przypadał na lata 30-te, a szczyt aktywności na okres powojenny - moment historyczny triumfującej, a jednocześnie zmierzającej do schyłku nowoczesności.

Bauman wyróżnia w swoich analizach trzy epoki: okres tradycyjny, nowoczesność oraz ponowoczesność lub płynną nowoczesność, jak określa ją w swoich najnowszych publikacjach. Forma sztuki, jej gatunki i rodzaje odpowiadają czasom historycznym jej tworzenia. Sztuka jest owocem swoich czasów, które sugerują, oferują i preferują jednak tylko drogę indywidualnej ekspresji, narzędzia wyrazu pozwalające na niepowtarzalne wyrażenie przeżyć i doświadczeń. To, że efekt pracy różnych artystów jest podobny, wynika z doświadczania tej samej lub podobnej kultury. Konieczna jest więc tutaj charakterystyka owych konstytutywnych pojęć, nowoczesności i ponowoczesności, na gruncie których wyrastają przedmioty i wydarzenia zebrane pod wspólną nazwą sztuki, przybierające jednak różne barwy i odcienie, odpowiednio do czasu zaistnienia.

Autor nie podaje ram czasowych, które miały zapoczątkować

27 Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, tłum. T. Kunz, Kraków 2006, s. 80.

28 *Ibidem*.

nowoczesność, kieruje się natomiast metaforycznym spostrzeżeniem, że „zaczyna się w chwili, kiedy czas i przestrzeń zostają oddzielone od siebie nawzajem, co umożliwia uznanie ich za odrębne i wzajemnie niezależne kategorie planowania i działania”²⁹. Empiryczną egzemplifikację znajduje to w nieustannie dokonującym się postępie w wymianie informacji oraz transporcie, mającym miejsce od drugiej ćwierci XIX wieku.

Dojrzała nowoczesność funkcjonowała w oparciu o model *panopticum* - architektonicznej metafory władzy, w której rządzeni, w wyniku domniemanej, a niekoniecznie ciągłej obserwacji, byli przywiązani do miejsca i rytmu działań narzuconych przez rządzących. Skutkowało to jednocześnie koniecznością wzajemnego zaangażowania, a jednocześnie rodziło konfrontację. Był to jednak modek jednak kosztowny i kłopotliwy. Innymi symbolami epoki nowoczesności były: dehumanizująca „fabryka fordowska”, kierująca się jedynie przepisami, biurokracją, stale czuwający Wielki Brat i obóz koncentracyjny, łączący w sobie wspomniane modele i będący najsprawniejszym wynalazkiem nowoczesności³⁰.

„Twarda” faza nowoczesności widziała w kulturze hierarchiczny układ wartości, ładotwórcze narzędzie oraz urządzenie powielania zastanej rzeczywistości społecznej w rutynowych i powtarzalnych działaniach. Przepisywano jej „rolę czynnika utrwalającego istniejący porządek, a nie siły wywołującej ciągle wstrząsy”³¹. Miała nade wszystko powstrzymywać zmiany niezaplanowane, przypadkowe i sprzeczne z „wolą zarządzających i z tym, co

29 *Ibidem*, s.16.

30 Zygmunt Bauman w książce *Nowoczesność i zagłada* dowodzi, że Holocaust nie został dokonany przez zdegenerowanych i niecywilizowanych barbarzyńców. Twierdzi, że dokonali tego zwykli ludzie (tylko 1% esesmanów było anormalnych), korzystający z osiągnięć technologicznych i sprawnej biurokracji, która przez podział pracy i odpowiedzialności na wiele osób, obligowała do sumiennego wypełniania obowiązków. Racjonalna kalkulacja oprawców dehumanizowała ofiary, sprowadzając je do numerów i danych liczbowych. Całość zaś funkcjonowała jako sprawny i efektywny mechanizm systematycznej i dokładnej realizacji planu eksterminacji, w którym zadawanie śmierci było wyrachowane i wykalkulowane, a w żadnym przypadku gwałtowne. Generalna teza płynąca z książki mówi, że to mogło się wydarzyć wszędzie i każdy mógł się stać oprawcą, „wypełniającym tylko rozkazy”, jak zwykli o sobie mówić Niemcy.

31 Bauman Z., *Szanse etyki ... op. cit.*, s. 249.

uznają oni za użyteczne, praktyczne i właściwe”³². Państwo narodowe potrzebowało kontroli nad kulturą (w tym sztuką), by scalić heterogeniczne części w homogeniczną całość

W powyższym kontekście należy rozumieć i interpretować sztukę, a w szczególności awangardę artystyczną początku XX wieku wraz z jej celem, którym było - jak wskazuje sama nazwa, zaczerpnięta z języka wojskowości - torowanie i wytyczanie drogi, jaką za chwilę podaży główny człon „artystycznych oddziałów”. O ile każda z odmian awangardy „wyrażała się” w inny sposób i do nieco innego dążyła, o tyle łączyła je wspólna pogarda dla przeszłości i wiara we własne siły, które mogą zmienić świat. Awangarda opierała się na przekonaniu o porządkowaniu zarówno przestrzeni, jak i czasu”³³, dzięki którym można było wskazać zarówno kierunek marszu jak i hierarchiczny porządek. Artyści początku wieku uwierzyli w obietnice, kryjące się pod oświeceniową ideą postępu i traktowali je z pełnym przekonaniem. Umieszczenie ostatecznego celu tuż za linią horyzontu, tuż za „kolejny zakrętem” nienasyconej modernizacji, sprawiało jednak, że raz osiągnięty cel cząstkowy stawał się wkrótce przestarzały i stanowił negatywny punkt odniesienia dla kolejnych projektów. Artyści awangardowi traktowali siebie samych jako oręż powszechnych zmian. Przekonanie to można najpełniej odnaleźć w manifestach awangardy, w których:

wszystkim [ruchom awangardy] przyświecał duch pionierski, wszystkie patrzyły z dystansem, niechętnie i krytycznie na sztukę zastaną i na rolę jej przyznaną w całokształcie społecznego życia, wszystkie pogardały przeszłością, [...] wszystkie, na wzór ruchów rewolucyjnych, skłonne były działać zespołowo, zakładały bractwa i partie; wszystkie wreszcie sięgały wzrokiem daleko poza sprawy, jakimi się zajmowały, [...] traktując sztukę samą jako najbardziej do przodu wysuniętą placówkę społecznego postępu³⁴.

32 *Ibidem*, s. 250.

33 Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 155.

34 *Ibidem*, s. 157.

Artyści awangardy toczyli walkę z tradycją i tradycyjnymi gustami estetycznymi, ich wyznawców pogardliwie nazywali kołtunami, filistrami i mieszczaństwem. Forsowali swój gust, by uczynić go powszechnym. Cały jednak szkopuł tego procesu polegał na konieczności utrzymania owego nieprzekraczalnego dystansu między uczniami a nauczycielami. Poklask wychowanków byłby klęską awangardy, która nie była dość stanowcza i radykalna w swej nauce. Jej paradoksem był fakt, że „sukces przyjmuje za dowód porażki, a klęskę za świadectwo słuszności sprawy”³⁵. Z antynomii tej zdano sobie dopiero sprawę, gdy masy dogoniły estetycznie awangardę, dzieląc jej gusty. Niechęć do takiego stanu rzeczy zmuszała awangardę do ciągłego łamania powszechnych norm i forsowania „trudnych do przyjęcia form artystycznych”³⁶, które byłyby punktami kontrolnymi na granicy rozdzielającej „klasy estetyczne”. Relacja nauczyciel-ucniowie, która miała służyć transformacji tych drugich, stała się celem samym w sobie, instrumentem dystynkcji demokratyzującego i homogenizującego się społeczeństwa oraz wyrazem potrzeby wykazania dystansu i odrębności inteligencji³⁷.

Nieustanny pościg mas i ucieczka do przodu awangardy wpadł w podwójne sidła. Z jednej strony bogacące się ale niepewne swojej pozycji społecznej mieszczaństwo uznało ją za doskonały środek odróżnienia się i aspiracji do klas wyższych. Opierało się przy tym na autorytecie (jak określa go P. Bourdieu - „akceptacji bez zrozumienia”) artystów awangardowych, których dzieła wchłonęli i zaakceptowali ci, „którzy chcieli lśnić w jej odbitym blasku”³⁸. Ci,

35 *Ibidem*, s. 159.

36 *Ibidem*.

37 Pierre Bourdieu w książce *Dystynkcja. Społeczne krytyka władzy sądzona* argumentuje, że sama sztuka stanowi narzędzie dystynkcji i stratyfikacji społecznej. Owa stratyfikacja następować może nieświadomie, gdy gust artystyczny, jako część habitusu (zdobytych w procesie socjalizacji poglądów i zachowań, które następnie same determinują zachowanie i strukturyzują doświadczenie). Sztuka może być również świadomą odpowiedzią, na wrodzoną ludziom potrzebę dystynkcji. Posiadanie konkretnego gatunku sztuki wyraża aspiracje jednostki do uznania jej za członka klasy, z którą dany styl sztuki jest kojarzony.

38 Bauman Z., *Ponowoczesność...*, op. cit., s. 155

których ta sztuka autentycznie ujęła, należeli do mniejszości. By awangarda mogła pozostać awangardą, musiała jednak łamać kolejne zakazy i przesuwać granice, a że proces taki musi też mieć kiedyś koniec, stało się nim, jak twierdzi Bauman za Umberto Eco „puste, czy zwęglone płótno, wytarty gumką Rauschenberga rysunek de Koeniga, pusta galeria wernisażu Yvsea Kleina, [...] nie zapisana kartka papieru”³⁹. Był to koniec sztuki i awangardy, w jej nowoczesnym wydaniu.



Wytarty gumką Rauschenberga rysunek de Koeniga

Ponowoczesność, przynosząc zasadnicze zmiany reguł związanych z „redystrybucją i przemieszczeniem «»roztapiających mocy» nowoczesności”⁴⁰, ustanowiła nowe zasady, w których miała funkcjonować sztuka. Regułami tymi były: deregulacja, prywatyzacja i decentralizacja odnajdywana w wymiarze politycznym, ekonomicznym i społecznym. W wymiarze jednostkowym nastąpiła transformacja „z epoki narzuconych z góry „grup odniesienia” do epoki „powszechnych porównań i zestawień”⁴¹. Normy i wzorce nie będą już dane z góry. Stanowią odtąd przedmiot niekończącego się wyboru i modyfikacji. Efektem tego

39 *Ibidem*, s. 161.

40 Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, op. cit., s. 13.

41 *Ibidem*, s. 14.

jest skrajna indywidualizacja, która zmusza, jak mówi Bauman, do tworzenia indywidualnych rozwiązań systemowych problemów oraz ponoszenia pełnej odpowiedzialności za ewentualną indywidualną porażkę. Działania podejmowane przez ludzi można określić jako nieciągłe, pozbawione zaangażowania, krótkotrwałe i oczekujące natychmiastowego efektu. Zaś marzenie o lekkości i swobodzie, niechęć do wiązania się i zapuszczania korzeni wydają się powszechnym pragnieniem.

Uczestnictwo w wspólnocie jest częściowe, ale jednocześnie nie wyłączone. Kulturę czasów ponowoczesnych, opisuje autor za pomocą metafory „spółdzielni spożywców”, w której liczy się wkład poszczególnych jej członków, a samorządność wyklucza hierarchiczną władzę i roszczenia jednej wizji ładu. Wynikiem tego jest fakt, że „autorstwo i aktorstwo są aspektami tych samych czynności [...], a nie własnościami odrębnych kategorii ludzi”⁴². Ich działania są pewną interpretacją oraz permutacją wzorów, które to, nie będąc apodyktycznymi nakazami, pozostawiają miejsce na własną inwencję. Kompulsywność zmian pozwala zaś mówić o niej, jako o kulturze wycofywania się, braku ciągłości i zapominania. Zarządzający zrzekli się dobrowolnie funkcji nadzorców i cenzorów. Przyjęli rolę pośredników i mediatorów rynkowych ⁴³.

„Nie ma nowatorstwa, gdy brak kanonu, nie ma herezji, gdy brak ortodoksji!”⁴⁴, mówi Bauman. Nie może być w związku z tym awangardy śmiało wytyczającej ścieżki rozwoju. Sztuka znalazła się w stanie „zmiennie-stałym”, stanie ogólnego rozgardiaszu i braku jednego dominującego kierunku. W zamian za to mamy do czynienia z koegzystencją i konkurencją niezliczonej ilości równoprawnie traktowanych - i uważających się za równoprawne - stylów, które

42 Bauman Z., *Ponowoczesność... op. cit.*, s. 193.

43 Trzeba zaznaczyć tutaj, że ostrożne interpretowanie metaforycznych sformułowania Baumana należy opatrzyć również założeniem, że w swoich opisach posługuje się Weberowskim typem idealnym, który to jest rodzajem konstrukcji pojęciowej, która choć nie obejmuje świata realnego, pozwala zrozumieć realne działanie, prowadzone w tym świecie. To fikcja heurystyczna pozwalająca na utworzenie pewnego porządku, panującego w świecie.

44 Bauman Z., *Ponowoczesność..., op. cit.*, s. 156.

jednak, by zaistnieć, muszą zrealizować ten sam schemat polegający na - jak trafnie zauważył George Steinem - „maksymalnym wstrząsie i momentalnym zaniku”⁴⁵. Sztuka uniezależniła się od potocznie rozumianej konieczności, tworząc swoją własną rzeczywistość w porządku symulacji, a nie reprezentacji⁴⁶. Ma ona swoją własną przestrzeń, nie opiera się jednak na samodzielności, samorządności i autonomii, a jedynie na zerwaniu więzów z pozostałymi aspektami życia.

Wielość „języków”, w jakich tworzona jest obecnie sztuka, wielość stanowisk i opinii wymusza tolerancję i niemą aprobatę. W przeroście gatunków z trudem daje się odnaleźć regularność, schematyczność, artysta dąży bowiem do eliminacji „związków koniecznych”, prawidłowości i „wyuczonych zależności”. Powielanie wzorców jest wtórnością, na którą nie można sobie pozwolić w nienasyconym i szybko nudzącym się świecie, gdzie stwierdzenie „to już było” definitywnie skreśla artystę i jego dzieło⁴⁷. Konieczny jest więc prywatny i niepowtarzalny język tworzenia, którego reguły dają się odczytać jedynie po „jego owocach”. Znaczenie, jakie można odczytać z dzieła, jest dziś tylko jednym z wielu możliwych znaczeń. Bauman zgadza się z Anną Jamroziakową, że obrazy artystyczne są raczej nastawione na przyjmowanie sensu w drodze bardzo szerokiej interpretacji, niż jego prezentowanie, autor obrazów jest raczej animatorem, performerem, niż kreatorem, a uruchomiony przez niego proces wcale nie musi mieć końca. Sensem zaś samej sztuki jest „[...] pobudzanie procesu sensotwórstwa i zapobieganie groźbie jego zahamowania”⁴⁸. Mnożenie sensów

45 *Ibidem*, s. 161.

46 Jean Baudrillard, w książce *Symulakry i symulacja* zauważa, że w naszych czasach nastąpiło zniesienie referencyjności. Nie ma jednej rzeczywistości, do której można odnieść, przyrównać doświadczenia i stwierdzić z sporą dozą prawdziwości, że to prawda lub fałsz. Istnieje wiele „rzeczywistości”, które są względem siebie równoprawne i niezależne. Nie ma dominującej, jednej, a wiele kooperatywnych rzeczywistości.

47 Ciekawe wydaje się wspomnienie w tym miejscu o prawie autorskim, które od pewnego czasu staje się coraz bardziej restrykcyjne. Narzucając nie tylko bardzo długi okres, przez który nie można wykorzystywać dzieła bez zgody autora, ale również wykorzystywanie poszczególnych elementów, modyfikowanie ich, inspirowanie się nimi wymaga zgody. Restrykcje te są zarówno są źródłem jak i wymuszają oryginalność-cechę osobowościową i kulturową coraz wyżej cenioną.

48 Bauman Z., *Ponowoczesność...*, *op. cit.*, s. 171.

i wystawianie ich na publiczny widok, próbowanie i testowanie publiczności wydaje się być środkiem i celem jednocześnie.

Takie formy sztuki, jak *performans*, instalacja, *happening*, które z założenia są tymczasowe, przenośne, „wybuchają” w jednym miejscu, by po chwili przestać istnieć i unieważnić siebie, doskonale wpisują się w to, co George Steinem nazwał „kulturą kasyna”, w której to wszelkie działania celują w wywołanie natychmiastowego, maksymalnego efektu i błyskawiczne zniknięcie, które można wykonać w każdej chwili, by nie zaśmiecać pamięci konsumentów sztuki zbędnymi wspomnieniami. Konsumenci znajdują się bowiem w permanentnej potrzebie próbowania czegoś nowego. Szerokość wachlarza potencjalnych możliwości, których nigdy nie będzie się w stanie sprawdzić, wymusza ich ciągły ruch, jest też miarą konsumentów jako odbiorców sztuki.

Artysta, który wyrzekł się doświadczeń i autorytetu przeszłości również jest zmuszony do poszukiwań, przyjmujących formę ciągłego eksperymentu, nie ukierunkowanego jednak na potwierdzenie lub obalenie teorii. „Eksperymentować to tyle, co podejmować ryzyko, podejmować je w samotności, na własną rękę i odpowiedzialność”⁴⁹. Zdanie się na kogoś innego byłoby upokarzające i zaprzeczałoby jego zdolnościom twórczym. Rola, jaka przypadła artystom ponowoczesnym, nie polega tylko na „podkopywaniu zastanego i z założenia tymczasowego konsensusu, ale i na podważaniu samej możliwości jakiegokolwiek powszechnego, a więc z zasady krępującego, kanonu”⁵⁰. Wolność ekspresji nie jest już tylko polem, na którym realizuje się artysta. Stała się także narzędziem eksploracji.

„Rynek konsumpcyjny i «kultura kasyna» dobrze ze sobą współgrają; wzajemnie się napędzają i wzmacniają”⁵¹. Wzajemna zbieżność zachowań konsumentów na rynku i odbiorców sztuki jest, więc nie tyle możliwa, co

49 *Ibidem*, s. 175.

50 *Ibidem*.

51 Bauman Z., *Życie na przemiał*, tłum. T. Kunz, Kraków 2004, s. 184.

nieunikniona. Obie grupy, a właściwie ci sami ludzie w odmiennych kontekstach, myślą i działają tak samo, a produkt sztuki traktują tak samo jak produkt rynkowy, który musi dowieść swojej wartości rynkowej lub zginąć. Wartością wśród nich najwyższą nie jest już trwałość, ale nowość, która jest wartością jednoznacznie pozytywną i zachęcającą do nabycia, konsumpcji. Nabycia właśnie, a nie posiadania i akumulacji. Bowiem szybkie starzenie się i wynikająca z tego błyskawiczna droga na śmietnik opisują równie dobrze produkty, jak instalacje i *happeningi*. Oba światy podlegają temu samemu „syndromowi konsumerystycznego» polegającego na prędkości, nadmiarze i pozbywaniu się niepotrzebnych rzeczy”⁵². Jednorazowe użycie jest ideałem tworzenia i pragnieniem braku konieczności zaangażowania.

Również sam gust nie uniknął wpływu czasu. Nie do ogarnięcia jest ilość stylów, systematycznie zmieniające się mody wymagałyby zbyt dużej uwagi w ich śledzeniu. Z pomocą i ratunkiem indywidualnemu smakowi przychodzą więc niezliczeni eksperci, natrętna reklama i *marketing*, forsujący swoje slogany: „ekstra”, „super”, „ostatni hit”, „trzeba się pokazać”. Ostateczną inkarnację znajduje to w postaci marki, a w praktyce metki z *logo*, w której kumuluje się kompilowana i postulowana tożsamość produktu. Obcowanie z nią to uświęcający sakrament, przelewający nadmiar *sacrum* na otoczenie⁵³. Podobnie rzecz ma się z sztuki, które dzięki marce czy sławie galerii, opinii czasopisma lub krytyka mogą zostać uznane za wybitne dzieło sztuki. Jednak ostateczną instytucją i wyrocznią orzekającym co jest piękne jest same społeczeństwo, suma konsumentów. „Zbawienie leży w liczbach”⁵⁴; „masowość wyboru uszlachetnia jego przedmiot”⁵⁵,

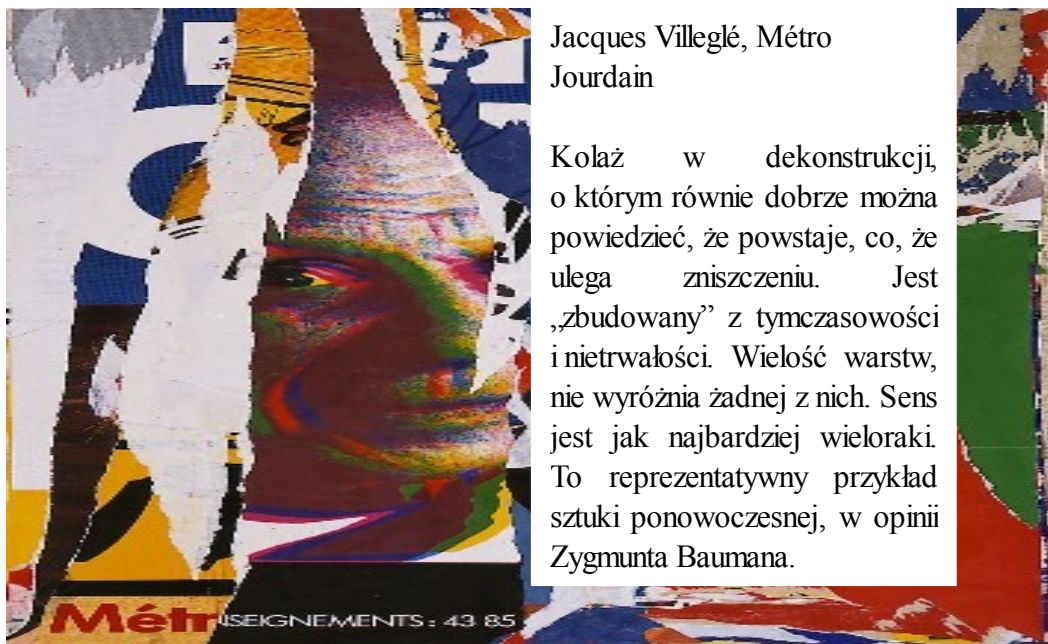
52 Bauman Z., *Szanse etyki...* op. cit., s. 263.

53 Naomi Klein, w książce *No logo* trafnie opisała funkcjonowanie *logo* w świecie, zauważając, że produkty są coraz częściej produkowane w krajach Trzeciego Świata, a jedynym ich wyróżnikiem jest *logo* firmy, które winduje cenę z kilku do kilkudziesięciu dolarów. Kupujemy nie towar, ale markę.

54 Bauman Z., *Szanse etyki...*, op. cit., s. 279.

55 *Ibidem*.

a nieśmiertelność w rozgłosie”⁵⁶ i jest marzeniem osiągalnym tymczasowo. Jednak nikt nie odczuwa żadnej udręki z powodu tej ulotności, Sami dla siebie jesteśmy sędziami, przez wybór, co kupić, a czego nie, decydujemy pośrednio o losie twórczości artystycznej.



Jacques Villeglé, Métro
Jourdain

Kolaż w dekonstrukcji, o którym równie dobrze można powiedzieć, że powstaje, co, że ulega zniszczeniu. Jest „zbudowany” z tymczasowości i nietrwałości. Wielość warstw, nie wyróżnia żadnej z nich. Sens jest jak najbardziej wieloraki. To reprezentatywny przykład sztuki ponowoczesnej, w opinii Zygmunta Baumana.

Szczególne miejsce przypada w tym kontekście literaturze, która w kontekście prawdy (fikcji) może (ale nie musi) przedstawiać, kompensować nieusuwalnych i immanentnych braków „systemowych” oraz leczyć, lub chociaż koić, ich ofiary. Bilansowanie tych niedogodności przebiegało dwojako.

W świecie nowoczesnym fikcja powieści wydobywała na powierzchnię absurd przygodności ukryty pod powłoką ładu; w świecie ponowoczesnym wypłata ona z kłębu splełtania i zmierzwionych doznań fabuły sensowne, nadające się do opowiadania⁵⁷.

56 Bauman Z., *Śmierć i nieśmiertelność, o wielości strategii życia*, tłum. N. Leńdiewski, Warszawa 1998, s. 103.

57 Bauman Z., *Ponowoczesność...*, *op. cit.*, s. 221.

Dla Kundery, mieszkańca autorytarnego państwa, będącego po części karykaturą nowoczesności, literatura stanowiła wytrych do tylnych drzwi więzienia, przez które można było przez moment poczuć powiew wolności. Z kolei Umberto Eco, lokator ponowoczesności, zauważa, że w fikcji literackiej „szukamy zatem takiej pewności i intelektualnego bezpieczeństwa, jakich świat rzeczywisty dać nam nie może...”⁵⁸. Solidność „świata fikcji” ratuje nas przed światem, w którym ilość i równoważność prawd rozzuchwala, ale i przeraża. Stąd istotna jest łatwość przyjęcia (aktywnego, lub przez brak kwestionowania), że w świecie fikcji coś faktycznie miało miejsce, wydarzyło się i dlatego nie podlega wątpieniu. Narrator powieści apodyktycznie tak obwieścił i nie można się z tym nie zgodzić. Uznanie faktów w rzeczywistości jest nieporównywalnie trudniejsze i bardziej kłopotliwe. Tym niemniej wielość prawd, wizji świata, wynikających z literatury nie stanowi żadnego problemu. Nie walczą one z sobą o monopol i przywództwo, sąsiadują z sobą i wzajemnie z siebie czerpią, łączą i przeplatają. Odnaleźć w tej prawidłowości można generalną zasadę: wymienialności bezpieczeństwa za wolność, którego odwrotność zostaje skompensowana przez w literaturze. I nie chodziłoby tu jedynie o tworzenie „na zamówienie sytemu”, ale również o odnajdywanie w przeszłych dziełach, leku na bolączki teraźniejszości.

Piękno i sztuka były nierozzerwalnie związane w wczesnej nowoczesności, gdzie harmonia, symetria, proporcjonalność i porządku, były jego konstytutywnymi cechami, a niezmienność, doskonałość i wieczność trwania kumulowały się w obiekcie sztuki. Wraz jednak z ponowoczesnością, „unieważnienie opozycji aktów tworzenia i destrukcji, uczenia się i zapominania, podążania do przodu i wstecz”⁵⁹ uznane zostało za regułę. A krótki czas trwania dzieła i jego kruchość są odpowiednie dla kapryśnego i niecierpliwego widza. Obiekt sztuki, ów *object d’art*, traci sensowność i rację istnienia. Piękno,

⁵⁸ *Ibidem*, s. 213.

⁵⁹ Bauman Z., *Szanse etyki ...*, *op. cit.*, s. 273

z atrybutem wieczności i powszechności nie jest więc w stanie zaistnieć. Jego idea została „uznana za rzecz zupełnie pozbawioną sensu. Wartości są wartościami, dopóki nadają się do bezpośredniej konsumpcji «na miejscu»”⁶⁰.

Nie zniknęła jedna sama potrzeba piękna, które w rytmie falującej mody przypisywane jest do pewnych, w zasadzie dowolnych, produktów, chroniąc indywidualny gust przed problemem nadmiaru. Zaakceptowanie możliwości dokonywania wyboru oznacza jednak konieczność wyboru piękna. Zauważa to Yves Michaud i kwituje słowami: „piękno rządzi”. Nakaz bycia pięknym jest powszechny, a kto go nie przestrzega skazuje się na społeczną banicję. Tryumf estetyki codzienności staje się trywializacją i rozproszeniem piękna w postaci, jak pisze Bauman, „estetycznego eteru”, który wszystko wypełnia, ale nigdzie się nie „skrapla”. Wszystko można być piękne, ale nie ma już jednego piękna. Tymczasowe i efemeryczne instalacje nie są w stanie udźwignąć ciężaru piękna i też nie podejmują takich wysiłków. Z założenia są przemijalne i brak im związanego z tym zaangażowania. Jest to symptom nowego „reżimu zainteresowania”, jak mówi Yves Michaud. Nie wczytujemy się uważnie w znaczenia, by ułożyć je w sekwencyjnym porządku. Swobodne przeglądanie, „surfowanie”, płynny, ciągle zmieniający się i multiplikujący się obraz nie daje nawet szans na skupienie na nim uwagi. Rozpływa się, a z nim i piękno. Czasami tylko kondensuje się w pewnych miejscach, których jednak nie można nazwać mianem piękna. Określają je za to serie przymiotników: elegancki, ładny, czy gustowny. Intensywność i rzadkość skupienia piękna została przedzierzgnięta w nagminność i powierzchowność estetyki.

Czym więc jest sztuka w ujęciu Baumana? W jego stroniącym od teoretycznych konstruktów eseistycznym piśarstwie byłaby, najdosadniej mówiąc, systemem społecznym. Wyrasta bowiem z konkretnego gruntu społecznego

60 *Ibidem*, s. 280.

i operuje powszechnie rozumianymi (ewentualnie celowo komplikowanymi i hermetycznymi) formami, z których można odczytywać i interpretować owe tło społeczne. Dalecy byłibyśmy jednak od przypisywania polskiemu socjologowi prób stworzenia systemowej teorii społeczeństwa. Jako „rasowy” postmodernista punktuje on jedynie mapę relacji społecznych, akcentując pozycje będące w stanie kryzysu i rozkładu. Nie tworzy „wielkiej narracji”, a jedynie (a może aż) wiele narracji mniejszych, krzyżujących się i przeplatających. Ich ład jest dziełem (powinnością) aktywnego czytelnika, który przedrzeć się musi przez ich „*rhizomatyczną*”⁶¹ strukturę. Nie ma tu teorii, jest jednak funkcjonalny ład, rozumiany jako jego zdolność do trwania. Stare normy i wartości zostają zdewaluowane, jednak w ich miejscu puszczają pędy nowe i ekspansywne siły. Dawne instytucje tracą powód swego istnienia, ale na ich gruzach powstają nowe. To czas dramatycznych transformacji, lecz nie jednokierunkowej destrukcji. System (choć przed takim słowem wzdragałby się Bauman) trwa, mimo jego ułomności i wad, z lubością piętnowanych przez omawianego socjologa. Permanentność zmian to tylko jedna z wielu reguł obowiązujących w systemie. A sztuka? Sztuka jest semantyczną narracją, której kody zrozumiałe są dla członków tego samego społeczeństwa. Estetyczny wymiar dzieła sztuki zostaje więc zrelatywizowany i określony jako coś pochodnego i mogącego ulec zmianie wobec doświadczenia bycia w społeczeństwie. W tym miejscu poglądy referowanego socjologa spotykają się z stanowiskiem antropologa Clifforda Geertza, który wprost nazywa sztukę systemem kulturowym. Jedyna różnica polega na tym, że Bauman pisze dzieje sztuki w zmiennym społeczeństwie zachodnim, a Geertz w wielu, różnorodnych stabilnych kulturach, którym „sztuka może służyć, odzwierciedlać je, wystawiać na próbę, opisywać, lecz których sama

61 *Rhizome* - z franc. kłącze. Wprowadzona przez G. Deleuze i F. Guatarri, jako metaforyczny opis sposobów działania, myślenia, pracy w czasach postmodernizmu. Charakteryzuje się one nie hierarchicznymi, multiplikowanymi punktami wejścia i wyjścia oraz wzajemną autonomią wobec siebie.

przez się nie tworzy”⁶². Oboje mówią o tym samym, jednak różnymi fachowymi językami. Nie sprowadzają sztuki do wartości estetycznych, czy wrażliwości na formy artystyczne, bo przecież one są społecznym (kulturowym) wytworem.

Powyższe stanowiska mogą wydawać się ograniczone i redukcjonistyczne, ponieważ traktują artystę jedynie jako przekątnik powszechnych przekonań, odbierając mu jednocześnie indywidualność i wszystkie związane z tym wyróżniające go przymioty. Jednak nie jest tak z powodu różnorodności artystycznej ekspresji, która „wynika z różnorodności ludzkich koncepcji na temat rzeczywistości i w istocie ona sam jest tą różnorodnością”⁶³.

Bauman nie rości sobie prawa do całościowego wyjaśnienia istoty sztuki czy też jej stanu obecnego, ale dzięki umieszczeniu jej w kontekście procesów historycznych, przedstawieniu zależności, jakim sztuka podlegała i od jakich chciała się uwolnić rzuca szersze światło na nią samą. Wątpliwość może budzić owa perspektywa, która źródło i przyczynę aktualnego stanu bierze z ekonomicznej bazy. Jednak jest to tylko jedna z wielu perspektyw poszerzających ogląd sztuki, o której powiedziano już, wydawać by się mogło, wszystko.

62 Geertz C., *Wiedza lokalna : dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, tłum. D. Wolska, Kraków 2005, s. 102-103.

63 *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIA:

Bauman Z., *Śmierć i nieśmiertelność, o wielości strategii życia*, tłum. N. Leśniewski, Warszawa 1998.

Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000.

Bauman Z., *Życie na przemiał*, tłum. T. Kunz, Kraków 2004.

Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, tłum. T. Kunz, Kraków 2006.

Bauman Z., *Szanse etyki w zglobalizowanym świecie*, tłum. J. Konieczny, Kraków 2007.

Geertz C., *Wiedza lokalna : dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, tłum. D. Wolska, Kraków 2005.

Kilka słów o inwestowaniu w sztukę, dostęp na: <http://www.bankier.pl/wiadomosc/Kilka-slow-o-inwestowaniu-w-sztuke-1656768.html>, odczyt: 08.01.2008.